

Militancia política, identidad y antiimperialismo en la obra *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda.

Ariel Mamani

Universidad Nacional de Rosario

Universidad Autónoma de Entre Ríos

mamaniariel@yahoo.com.ar

Resumen: La única incursión de Pablo Neruda en el campo de la dramaturgia fue la obra *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Estrenada en 1967, se centra en aspectos de la vida de Joaquín Murieta, personaje que incurrió en el bandidaje social a mediados del siglo XIX en la California de la fiebre del oro. La creación de la obra se dio con un sello epocal muy característico, signado por las luchas sociales en América Latina enmarcadas dentro de un antiimperialismo que se trasuntaba en un hondo rechazo a los Estados Unidos. Las andanzas del bandido constituyeron el material que utilizó Neruda para reivindicar, en el contexto de fines de los años '60, los atropellos del imperialismo contra Latinoamérica. Las características de la persecución y captura de Murieta, sumadas al misterio sobre muchos aspectos de su vida, provocaron un aprovechamiento del personaje, no solo por parte del poeta chileno sino de diversos creadores que trabajaron sobre la figura del bandido. Este trabajo procura realizar una reflexión acerca de estos particulares abordajes que por diferentes vías, con aporías y paradojas, sumaron su voz antiimperialista a partir de la reinterpretación del pasado desde esa particular coyuntura.

Palabras clave: Pablo Neruda – teatro – Joaquín Murieta – imperialismo - Latinoamérica

Resumo: Em 1967 Pablo Neruda escreveu sua única obra de teatro, *Fulgor e morte de Joaquín Murieta*. A peça trata dum famoso bandido em Califórnia durante a febre do ouro, em meados do século XIX. As aventuras serviram ao poeta para denunciar os ataques de imperialismo do EE.UU para América latina. Este trabalho apresenta uma reflexão sobre o significado da figura de Murieta e as formas a re-interpretar o passado.

Palavras-chave: Pablo Neruda – Teatro – Joaquín Murieta – Imperialismo – América Latina

Abstract: In 1967 Pablo Neruda wrote his only work of theater, *Splendor and Death of Joaquín Murieta*. This theater piece is about the deeds of the famous bandit during the Gold Rush in California, in the middle of the 19th Century. The adventures of this bandit served as sort of a stage to denounce the outrage of the USA on Latin America. This paper presents a reflection about the meaning of the figure of Murieta and the forms to re-interpretate the past.

Key-words: Pablo Neruda – Theatre – Joaquín Murieta – Imperialism - Latin America

Introducción

En 1967 Pablo Neruda publicó la que en definitiva sería su única obra de teatro, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* (Neruda, 1967b),¹ una pieza que rescata la figura de Joaquín Murieta (o Murrieta según algunas crónicas), un bandido social que fue largamente perseguido en la California de la fiebre del oro a mediados del siglo XIX.

El autor no renegó del aire legendario que envolvió al bandido, es por eso que brinda un tratamiento mítico al personaje, quien nunca aparece corporizado en la obra, recurso que le posibilitó representar en buena medida el carácter elusivo que tuvo Murieta en vida.

Según la versión plasmada por el poeta, Joaquín Murieta fue un "bandido honorable", un sencillo y pobre emigrante chileno que en California fue víctima de los efectos producidos por la fiebre del oro a mediados del siglo XIX. Como casi siempre ocurre en estos casos, la suerte le fue esquiva, y en la ciudad de San Francisco el personaje experimentó la hostilidad de los anglosajones hacia la gran cantidad de latinoamericanos allí emigrados. La expansión territorial de los Estados Unidos, que se desarrolló a partir de los años posteriores a la independencia de la corona británica, fue parte de un proceso político, económico y social cuyos beneficios se distribuyeron de manera desigual, favoreciendo principalmente a las familias blancas protestantes, y excluyendo a las poblaciones indias, afroamericanas, asiáticas e hispanoamericanas, que fueron consideradas culturalmente inferiores (Bosch, 2002).

Luego del asesinato de su esposa Teresa a manos de una partida de fundamentalistas anglosajones ("Los Galgos"), un desesperado Murieta se transformó en jefe de un grupo de bandidos que azotaron los caminos para vengar las afrentas a los latinos. La obra en sí presenta el antagonismo existente entre la América anglosajona y América Latina, conflicto reavivado en un escenario complejo, con la Guerra Fría, el conflicto en Viet-Nam y el castroguerrismo flotando en el ambiente. Las sucesivas andanzas del bandido fueron el escenario que utilizó Pablo Neruda para reivindicar, en el contexto complejo de fines de los años '60, los atropellos del imperialismo norteamericano.

En un primer momento plantearemos aspectos de la oscura vida y la leyenda de Joaquín Murieta. Luego intentaremos rastrear los orígenes del interés de Neruda en el tema, su vinculación con los aspectos políticos y cómo se gestó la obra teatral. En un tercer momento se analizará en particular el contexto histórico de producción de la obra y cómo ésta se vincula al pensamiento antiimperialis-

1 La obra fue reeditada en varias ocasiones y por diferentes editoriales. He trabajado aquí con la 1ª edición de ZIG-ZAG.

ta. Por último revisaremos el “legado” de Murieta, es decir, los continuos retornos de su figura y la importancia de la obra de Neruda en la constante resemantización del personaje, emblema del anti-imperialismo.

“Galopa nuestro bandido matando gringos malvados”

A mediados de 1853 se exhibía en California, cual trofeo, la cabeza de un afamado bandido que había asolado aquellas indómitas tierras recién incorporadas a los Estados Unidos. Por veinticinco centavos cualquier persona podía observar de cerca la cabeza amputada del temido personaje. Al parecer algunos de los visitantes creyeron no reconocer el rostro de Joaquín Murieta, el bandido social que se había opuesto implacablemente a los norteamericanos. Murieta había muerto pero a partir de allí la leyenda de Joaquín no paró de crecer.

A pesar de su captura y muerte por las autoridades de California, los atracos continuaron y muchas bandas de salteadores seguían reivindicándose como comandadas por Murieta. Ese fue el nacimiento del mito, donde Joaquín Murieta podía aparecer con diferentes nacionalidades, con nombres dispares o actuando en diversos espacios geográficos. Lo que el personaje nunca perdió a partir de allí fue su esencia rebelde, donde sobresale una constante defensa de lo latinoamericano ante lo anglosajón. Joaquín Murieta (o Murrieta) fue un bandido social que actuó durante la fiebre del oro en California, a mediados del siglo XIX. Los puntos oscuros de su vida son múltiples y los historiadores aún no han resuelto aspectos tan importantes como su nacionalidad, su origen, su verdadero nombre y las circunstancias de su muerte.

En todo caso, más allá de los datos históricos, la figura de Joaquín Murieta parece resumir en buena medida las particularidades de un contexto político y social violento, donde las oportunidades de riqueza y ascenso social solo llegaron a unos pocos y la desilusión y miseria empujó a muchos a buscar alternativas para sobrevivir. Asimismo el duro panorama social contaba con otros factores que influían a partir de las tensiones étnicas producidas por las migraciones de trabajadores de distintas nacionalidades empujados por la fiebre del oro, en el particular contexto de un área geográfica de frontera que acababa de ser anexada por otro país.²

Esa tensión social provocó la emergencia de una serie de conflictos entre la población latina y la angloamericana, que derivó en enfrentamientos, asesinatos y linchamientos, cuya apoteosis se

2 Producto de la segunda guerra de México con Estados Unidos (1846-1848) se firmó el tratado de Guadalupe Hidalgo donde México reconocía los límites en el río Bravo y cedía los territorios de la Alta California, Nevada, Utah, Nuevo México y Texas, y partes de los estados de Arizona, Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma (Bosch, 2010).

desarrolló en lo que se conoce como “Chilean War”, en diciembre de 1849 (Monaghan, 1973; Brands, 2002). Joaquín Murieta aparece entonces como paradigma del bandidaje que durante el siglo XIX fue una importante expresión colectiva, especialmente en el ámbito rural, donde adquirió un sentido de protesta social. Este tipo de violencia social no pasó inadvertida a los sectores sociales más acomodados que exhortaron una y otra vez a las autoridades para reprimir el bandolerismo (Hobsbawm, 1983).

El misterio sobre muchos aspectos en relación a este bandido, que fue muerto por cazadores de fortunas norteamericanos, ya había provocado un alto aprovechamiento de su figura por parte de diversos artistas, no solamente de Chile. Una primera aproximación a la figura de este personaje fue a partir de la obra titulada *The Life and Adventures of Joaquín Murieta, the Celebrated California Bandit*, de John Rollin Ridge, publicada en el temprano año de 1854. La obra de Ridge fue muy importante para posicionar al personaje, siendo de gran influencia para las posteriores versiones sobre Murieta. Del mismo modo es interesante esta obra en relación a su autor, también conocido como *Yellow Bird*, escritor mitad Cherokee que militó por una política asimilacionista en Estados Unidos. En 1858 Charles Howe escribe, basándose en la novela de Ridge, *Joaquín Murieta de Castillo. The Celebrated California Bandit* (Rojas, 2008),

Años más tarde, en 1862, Robert Hyenne tradujo la novela de Ridge con el título de *Un bandit californian*, agregando datos y modificando partes. La obra fue la primera que se tradujo al castellano en Chile (1867), modificando, además la nacionalidad de Murieta, de mexicano a chileno (Rojas, 1990). En 1917 se publicó la novela del escritor mexicano Irineo Paz, *Vida y aventuras del más célebre bandido sonoreño Joaquín Murieta*, donde se explicita la nacionalidad mexicana del personaje (Pereira Poza, 2005). *The Robin Hood of El Dorado* de Walter Noble Burns fue publicada en 1932, planteando la analogía con el bandido inglés del medioevo. En el campo de la dramaturgia hay que destacar que la obra de Neruda no fue el primer acercamiento chileno a la figura de Murieta. Data de 1905 una zarzuela titulada *Joaquín Murieta*, libreto de Mateo Martínez Quevedo con música de Francisco Calderón. También es necesario mencionar *Joaquín Murieta, buscador de oro y justicia*, un drama en seis actos del dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, fechado en 1936.

Las andanzas del bandido constituyeron el material que utilizó Neruda para reivindicar, en el contexto de los años '60, los atropellos del imperialismo contra Latinoamérica.

La simbiosis entre Murieta y Norteamérica era una combinación propicia para representar la protesta de los pueblos del sur del continente contra un poder hegemónico que intervenía en los destinos sometidos de su imperio, de lo cual la vida de este proscrito de la justicia era el mejor ejemplo, sobre

todo, por la persecución de que era víctima por su sola condición de latinoamericano [...] (Pereira Poza, 2005: 93).

En la obra, Neruda reacciona contra la teoría que sostenía que no existió un único y verdadero Murieta, sino que las hazañas atribuidas al mismo fueron cumplidas por varias bandas de salteadores. Asimismo también elude la potencial nacionalidad mexicana del bandido, siendo que mucha bibliografía avala esta posibilidad. Murieta también se transformó en un emblema de la cultura chicana y se perpetuó en múltiples corridos, géneros musical por excelencia de vastos sectores de México. Las señales de la chilenidad de Murieta son tantas a través de la obra que dejan poco espacio para la duda del espectador. Para el poeta no existe posibilidad de que Murieta no fuera chileno. No se adentra en los problemas historiográficos acerca de la nacionalidad. No es ese su camino. En unos breves párrafos, denominados Antecedencia, que sirven como introducción en la edición aquí trabajada de la pieza teatral, Neruda se expresa de la siguiente manera: “[...] Joaquín Murieta fue chileno. Yo conozco las pruebas. Pero estas páginas no tienen por objeto probar hechos y sombras. Por el contrario. Porque entre sombras y hechos corre mi personaje invisible” (Neruda, 1967b: 10).

Neruda prefiere más bien rescatar la personalidad elusiva del personaje. Nunca aparecerá en escena un Joaquín de carne y hueso, solo su fulgor. Es por ello que Neruda recurrió a diversas estrategias escénicas para tal fin. Un perfil de Murieta es dado a partir de la Voz del Poeta (alter ego de Neruda), o a través de los parlamentos de los aventureros Reyes y Tresdedos. También es de capital importancia en la obra la utilización de un Coro, a la manera griega, que se encarga de expresar la voz popular. De esta manera, al bandido Joaquín Murieta se le confiere la paradoja de ser una “presencia ausente”. Solo aparece, sobre el final de la obra, la cabeza del bandido que pronuncia un fúnebre soliloquio, una vez que el personaje ya ha muerto. “La ausencia-presencia de Murieta se maneja con independencia de las categorías de tiempo y espacio convencionales, pero sí mediante las leyes propias del mito [...]” (Pereira Poza, 2005: 103).

La figura de Teresa, su amada, recibió del autor un tratamiento similar. Tampoco se corporiza en escena y, al igual que Joaquín, sólo se oye su voz y se manifiesta con un rayo de luz. No obstante el resto de los personajes aparecen de manera más terrenal, desprovistos de cualquier elemento legendario (Obregón, 2009). Solo cuatro son los personajes que reciben una identificación precisa por parte del poeta: Juan Tresdedos (amigo de Murieta), Adalberto Reyes (el oficinista) y Rosendo Juárez (el indio). El resto son apenas personajes genéricos, cuya función es apuntalar la trama y representar a un arquetipo en particular (Caballero Tramposo, Músico Vagabundo, campesinos, mineros). El tratamiento de estos personajes es un eslabón más en la búsqueda expresionista a la que recurre Neruda en la obra. De esta forma, al renunciar a la confección de personajes complejos y con un ba-

gaje “personal”, dejando atrás cualquier clase de psicologismo, el autor propone transformar a cada personaje en arquetipos de un grupo social (étnico, clasista, de género), donde la suma de sus características confieren la entidad grupal (Pereira Poza, 2005). De esa manera, un tanto maniquea, Neruda presenta a personajes con los atributos típicos del capitalismo (Un Caballero Tramposo, El Barraquero, los Galgos) con carácter negativo; mientras que las minorías (chilenos, indios, negros, otros latinoamericanos) aparecen moralmente reivindicadas a partir de los personajes.

El texto dramático nerudiano –sostiene Pereira Poza– se hace intérprete del sentir colectivo que reclama justicia ante los excesos a que son condenados los buscadores de oro, por el solo hecho de ser latinoamericanos. De la venganza personal, el actuar de Murieta se socializa involucrando en su proyecto justiciero a todos a quienes sufren por culpa de los “yanquis” (2005: 95).

Para Neruda, Joaquín Murieta irrumpe en este espacio como un defensor de los latinoamericanos, independientemente de su país de origen. En el Cuadro Tercero se expresa la idea en todo su potencial:

Mataron a diecisiete! [...] / Eran chilenos! / Chupalla! / Y a tres mexicanos! /Caracho! / [...] Fue en Sacramento. Los sacaron de la cama y los hicieron hacer las zanjas. Luego los fusilaron! / Y por qué los mataron?/ Es porque no somos güeros, mano! Creen que Dios los premió colorados! Se creen sobrinos de Dios con ese color de huachimango! (Neruda, 1967b: 42).

De este modo el poeta se hace eco de un planteo más antiguo, donde los modelos de la América Latina se contraponen con los de la América Anglosajona.

Neruda presenta un juego de solidaridad entre aquellos sujetos oprimidos, que se evidencia en la aparición de la cantante negra, y con mayor contundencia en la intervención del indio Rosendo Juárez, quien en el Quinto Cuadro busca a Murieta para pedirle que defienda también a los indios de los agravios de los norteamericanos.

Queda expuesto que el poeta quiere transformar a Murieta en un vengador, no solo de su amada Teresa (violada y asesinada por los norteamericanos), sino también de las afrentas que han debido sobrellevar los latinoamericanos en su pobre aventura del oro californiano. “Durante más de un año esta guerrilla secreta combatió como pudo, y, según la leyenda de los bandidos generosos, robó al rico para dar al pobre, es decir, devolvía a los desvalijados lo que habían tomado de los desvalijadores” (Neruda, 1978: 75). De manera que Neruda refuerza el hálito legendario del bandido para transformarlo en símbolo, “[...] un libre chileno proscrito / que andando y andando y muriendo fue un mito infinito [...]” (Neruda, 1967b: 28), elección que atraviesa toda la obra.

Joaquín Murieta es así transformado en una especie de líder que combate a los opresores, un marginal que alza su voz (y su brazo) contra las injusticias hacia sus hermanos. Una figura esquivada, un ser valiente y vindicador que desarrolla su actividad dentro de una California plurinacional que apenas ha dejado de ser territorio mexicano para pasar a los Estados Unidos. “Lo que el vate realiza líricamente primero, y dramáticamente después, –resalta Pereira Poza– corresponde a su voluntad de transformar a su protagonista en un sujeto mítico, capaz de construir en su entorno un espacio esencial y eterno que tensione los términos de la realidad sensible” (2005: 94).

En busca del bandido: de la poesía al teatro

Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, que, como mencionamos fue la única obra teatral de Pablo Neruda, se estrenó el 14 de octubre de 1967 en el teatro Antonio Varas, de Santiago. Contó con la dirección de Pedro Orthous, escenografía de Guillermo Núñez, coreografía de Patricio Bunster y la música de Sergio Ortega. Además contó con la participación durante el intermedio en esas primeras funciones, de Víctor Jara, reconocido director teatral y también cantautor de importante repercusión, quien interpretó varias de las canciones especialmente pensadas por Neruda para complementar la puesta en escena (Teitelboim, 1996).

El interés de Neruda sobre la figura de Murieta venía de antiguo, al parecer desde los años de clandestinidad, a fines de la década de 1940.

En los días que iba de escondite en escondite –recuerda Volodia Teitelboim, biógrafo y amigo del poeta– bajo el régimen de Gabriel González, encontró en un satinado ejemplar de *National Geographic Magazine* la reproducción del afiche que anunciaba la exhibición en la feria de la cabeza de Joaquín Murieta, cosa que para él hasta entonces había sido un hecho desconocido. Cuando visitó California recorrió las pistas de Murieta y recogió materiales [...]. Además, agrega Teitelboim, Neruda “acumula[ba] antecedentes como un investigador minucioso” (1996: 426-427).

En una estancia en Estados Unidos, Neruda fue alentado a continuar con las investigaciones por el escritor chileno Fernando Alegría³ (quien era profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Berkeley) y pudo acceder a diferentes archivos que le permitieron documentarse fehacientemente sobre Murieta. También contó con la colaboración en sus pesquisas de David Valjalo, poeta chileno que residía en California, quien había realizado varios viajes siguiendo las huellas de Murieta. “Neruda –sostiene Daniel Balderston– se documentó bastante bien en las principales fuen-

3 Fernando Alegría también había escrito obras con un trasfondo histórico. Se destacan su biografía novelada de Luis Emilio Recabarren (1938) y *Lautaro, Joven Libertador de Arauco* (1943).

tes publicadas sobre el bandidaje en California, la inmigración chilena y mexicana, las luchas entre los varios grupos en San Francisco y en los campamentos de la Sierra Nevada y específicamente sobre la vida y muerte de Murieta” (2003: 27).

Sin embargo recién a mediados de la década del '60 Pablo Neruda logró plasmar algunas de sus ideas sobre la figura del célebre bandido al incluir un largo poema que lleva como título justamente “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, dentro de una serie poemática de once episodios denominada *La Barcarola* (Neruda, 1967a). El cuarto episodio, dedicado a Murieta, es el de mayor extensión del poemario.

El extenso poema fue retomado luego para ser transformado en pieza teatral por el poeta. ¿Qué impulsó a Neruda a internarse en la dramaturgia? ¿Significaba esto un giro en su carrera? ¿Respondía este inusitado interés hacia la representación escénica un cambio en las necesidades de expresión del artista? Osvaldo Obregón cree que el largo poema dedicado al bandido tenía ya desde su creación un enorme potencial dramático, que apenas necesitaba de ajustes para poder transformarse en pieza teatral.

Si remontamos a los comienzos de la creación nerudiana, –reflexiona Obregón– es imposible no establecer analogías entre el poema ‘Fulgor y muerte de Joaquín Murieta’ y ‘Pelleas y Melisanda’ de *Crepusculario*: parejas jóvenes y románticas como protagonistas; puesta en abismo con la presencia del poeta en uno y otro caso; final trágico e introducción del diálogo de índole teatral en ambas [...]. La teatralidad potencial de ambas secuencias poéticas ha sido confirmada por los hechos. ‘Pelleas y Melisanda’ ha sido objeto de numerosas representaciones, tanto en Chile como en otros países, en tanto que el episodio de *La barcarola* se transformó sin mucha demora en texto dramático [...] (Obregón, 2009).

Es posible que amigos y personas cercanas influyeran en rescatar ese potencial de algunas de sus poesías instándolo a escribir teatro, o al menos, a transformar algunas de sus obras en piezas escénicas. Eso puede haber ocurrido con el poema de *La barcarola*, luego transformado en obra teatral. De hecho, el afamado actor y director teatral francés Jean-Louis Barrault había intentado convencer a Neruda de escribir alguna pieza que él pudiera representar escénicamente (Teitelboim, 1996). Asimismo la propia esposa del poeta le señaló que “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” referenciaba más al teatro que a la poesía (Neruda, 1978). Para llevar adelante el proceso de transformación Neruda contó con la ayuda del director chileno Pedro Orthous.

Pero también se hace evidente en esta apuesta por el teatro, cierto deseo de Neruda de alcanzar un grado mayor de circulación de sus obras. Esto no parecía ser necesario ya que estamos refiriéndonos a uno de los poetas más conocidos, más publicados y con altos índices de ventas de todo el

mundo. Sin embargo Neruda siempre había pensado en una circulación más vasta de su poesía que no solo fuera leída por determinados sectores ilustrados de la sociedad sino que pudiera llegar al pueblo. Siempre había gustado de recitar en público, aún en lugares masivos. Durante las campañas proselitistas en Chile, haya sido o no candidato, Neruda recitaba. “[...] yo abría el acto con la guitarra –recuerda el cantautor Patricio Manns–, él [Neruda] leía poemas, y después subía un candidato a decir su propia cosa” (Pancari *et al*, 1999: 61).

En 1955 Vicente Bianchi musicalizó versos de Neruda, provenientes del *Canto General*, componiendo así la *Tonada de Manuel Rodríguez*. Con la colaboración de amigos, logró exponer la obra al poeta, a quien no conocía en forma personal. “Neruda se volvió loco –recuerda Bianchi– y decía ‘esto es lo que yo siempre soñé; llegar al pueblo de alguna forma’. Me abrazó y la cantamos como treinta veces esa noche. Así nos hicimos muy amigos y surgió la idea de continuar una serie que se llama ‘Música para la historia de Chile’”⁴. En esta declaración encontramos un temprano indicio de cómo Neruda buscaba una circulación de mayor alcance para su obra. Se infiere que intuía a la música, y a los medios ligados a su difusión, como la clave para ese desarrollo. En 1966 también, durante diez domingos consecutivos, ofreció audiciones de radio, y años más tarde se editó un disco con su propia voz en la lectura de sus poemas (Teitelboim, 1996). No obstante se observa la necesidad de Neruda de reinstalar la figura de Murieta, y con él la fuerte crítica al imperialismo, a partir de un cambio de formato, en este caso hacia el teatro, cuyos códigos el poeta no dominaba, susceptible de una mayor presencia en la sociedad. “[...] yo soy apenas aprendiz de teatrero y acepté para que volviera Murieta” (Neruda, 1978: 156).

Hay en la obra una combinación de narración y diálogo, de prosa y verso, que alternan con otros recursos como canciones, proyecciones y danza en busca de una especie de “teatro total” abierto a corrientes teatrales diversas (Obregón, 2009). La obra resultó un ambicioso proyecto de innovación estética, en cierta forma un híbrido donde participan una importante cantidad de lenguajes artísticos (teatro, danza, música, artes plásticas, fotografía) en un montaje complejo que transformó a la obra en una instancia superadora de la sola palabra dicha, elemento propio del teatro, para transformarse en un nuevo lenguaje representacional. “[...] la transferencia literaria de un género a otro –afirma Sergio Pereira Poza– no se reduce sólo a otorgarle el estatuto dramático al texto, sino también a adjudicarle el poder de transformación de la realidad que se adecue al programa estético que se propone desarrollar” (2005: 95-96).

Ese programa estético implicaba no recurrir a aquellos códigos a los que apelaba tradicionalmente el realismo artístico, es por ello que el autor buscó diferentes innovaciones dentro de un tea-

4 El Mercurio, 17/II/2001

tro de vanguardia muy acorde con el clima de época, y que tenía en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) una importante caja de resonancia. También, como remarcamos, fue esencial la colaboración de Pedro Orthous en la transformación en obra dramática. “[...] Orthous, famoso director de escena –comenta Neruda– metió su cuchara y aquí cortaba y acá me pedía un cambiazo, y si protestaba, aprendí que así hacía con Lope de Vega y con Shakespeare, les meten tijera, los modifican para ustedes [...]” (1978: 155).

Existen en la obra una importante cantidad de canciones incluidas por el poeta, que se incorporan dentro del desarrollo de la pieza y tres canciones finales que el autor señaló como susceptibles de ser cantadas entre cada uno de los actos o al inicio de la obra. Música y canción alcanzan un papel importantísimo en *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, tanto es así que podríamos decir que estamos casi en presencia de una cantata escénica o de una especie de opereta. “[...] en este libro –señala Neruda– hay episodios que no sólo cantan, sino cuentan, porque antaño era así, la poesía cantaba y contaba, y yo soy así, de antaño [...]” (Neruda, 1978: 75).

Para poner melodía a estas canciones Neruda convocó a Sergio Ortega, un joven compositor chileno, que además compartía con Neruda la militancia comunista. Ortega, a pesar de ser un compositor de concierto, por aquellos años se relacionaba con muchos músicos pertenecientes a la Nueva Canción Chilena, un movimiento de música popular con importantes aires de renovación y fuerte compromiso político.

Algunas de esas canciones cobraron autonomía de la pieza teatral que las incluía. Fueron recreadas por músicos ligados a la Nueva Canción, como Víctor Jara, Quilapayún e Inti Illimani, dentro de sus repertorios que eran de un fuerte contenido político. Estos artistas, también militantes del Partido Comunista, tomaron a la figura de Joaquín Murieta como un símbolo de lucha contra el imperialismo a fines de los años '60.

También podemos encontrar en la obra un cambio estético importante en el lenguaje de Neruda ya que incorpora una serie importante de modismos en el habla, probablemente para dotar de verosimilitud (aunque no de realismo) a la pieza, y para resaltar el carácter latinoamericanista de los personajes. Este recurso acerca a la obra a un registro similar al sainete (Obregón, 2009), al mismo tiempo que lo aleja del núcleo duro de su producción, que nunca incurrió en el criollismo ni el pinto-resquismo folklórico.

Es por ello que esta pieza teatral se torna esquivada para su clasificación, aspecto que es buscado por el propio autor al sentenciar que “Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima. Esto

se lo digo al Director para que invente situaciones u objetos fortuitos, trajes, decorados” (Neruda, 1967b: 15). En el Prólogo al tomo III de las obras completas de Neruda, Hernán Loyola (2000: 17) plantea que:

El despliegue operístico nerudiano se elabora bajo la inspiración doble de la tragedia clásica (con sus coros) y del drama de bandidos, característico del teatro popular del Siglo de Oro español. Cabe añadir la figura del narrador, la Voz del Poeta, que contrapuntea, como si de un juglar se tratara, el desarrollo de la acción.

Asimismo Neruda no escapa a la toma de posición en relación al bandido y a sus contendientes norteamericanos: “Si me dejé llevar por el viento de furia que lo acompañó, si mis palabras parecieren excesivas, me quedaré contento” (Neruda, 1967b: 11). En este sentido, en el prólogo de la obra *La Voz del Poeta* hace referencia a lo instrumental que pretende ser su rescate: “[...] su memoria es un hacha de guerra” (1967b: 21). Para otros, como el crítico Iván Droguett (1968) *Fulgor y muerte...* es una pieza muy mala y profundamente panfletaria.

La puesta en escena de Pedro Orthous, que contó con el auxilio musical de Ortega y con la activa participación del poeta, colaboró en este sentido de reinterpretar la historia, de dar voz a aquellos que han sido silenciados. “El montaje de Orthous apuntará a demostrar que tras la apariencia de lo real verdadero hay un mundo que el discurso cultural dominante ha escamoteado: el discurso de los vencidos” (Pereira Poza, 2005: 102). Esta apuesta estética con fuerte enfoque expresionista le sirvió al poeta para representar el mito de Murieta pero también para despertar una conciencia y establecer, tal vez, un programa de acción para el público a quien se quiere movilizar.

El compromiso político de Neruda

La figura del poeta continuamente fue un símbolo del Partido Comunista de Chile, ya que su labor literaria fue acompañada por un importante compromiso social identificado claramente con la izquierda. Se desempeñó en varias instancias de militancia comprometida al interior del partido desde diversos lugares, ya que además de afiliado y emblema cultural, fue senador, miembro del Comité Central y en 1970 precandidato presidencial. La imagen de Neruda como militante estuvo envuelta de un aire legendario a partir de su fuga de Chile en 1949 a través de la cordillera de los Andes hacia Argentina. Hostigado por el gobierno de González Videla, el poeta debió escapar en el marco de la proscripción del comunismo por la llamada “Ley Maldita”⁵. A pesar de las angustiantes

5 A pesar de haber participado de la alianza denominada Frente Popular, que incluía a radicales, socialistas y comunistas, el contexto internacional de la Guerra Fría fue socavando esa alianza y la tensión desembocó en la proscripción

condiciones de la fuga, Neruda ultimó la escritura de *Canto General*, obra luego editada por el propio Partido Comunista de manera clandestina, hecho que añadió un ingrediente más a la idealización del poeta. *Canto General* es una obra enormemente ambiciosa que intenta ser una crónica general de Hispanoamérica. Considerada como un texto de poesía épica, ya que su canto está dirigido a la naturaleza e historia entera del continente americano, constituye una de las piezas centrales dentro de la producción del poeta.

La circulación de esta obra de largo aliento entre los militantes de izquierda parece haber sido formidable, y por lo tanto, fue una cantera donde abrevaron diversos artistas, quienes a través de otros formatos, difundieron la particular interpretación de la historia, en línea con el Partido Comunista. El *Canto General* había sido en principio un proyecto que intentaría reflejar la historia, paisajes y gentes de Chile. Los viajes por América, y en especial una visita a Macchu Picchu, convencieron al poeta que debía escribir sobre el continente en su totalidad. En esta obra Neruda marcó un camino para muchos artistas, porque además de usar los poemas como texto para elaborar sus obras (teatro, música, danza), estableció en algún sentido la galería de nuevos héroes que también debían ser reivindicados por la izquierda más allá del panteón canonizado por la historia tradicional.

El compromiso político de Neruda había dado un claro salto cuando se había desempeñado como cónsul diplomático en España durante la década del 1930. Allí había establecido una importante relación con toda una generación de jóvenes poetas (Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti), muchos de ellos comprometidos políticamente. La extrema polarización política española tornaba difícil mantenerse al margen. El posterior estallido de la guerra civil en 1936, y el asesinato de García Lorca terminaron de posicionar a Neruda dentro de un compromiso político explícito lejos del espíritu anárquico de su primera juventud, aunque todavía sin adherir a partido alguno, más bien presentándose como antifascista. Esa rápida transformación de Neruda, según su amigo y biógrafo Volodia Teitelboim (1996: 219), “No operó en el vacío ni puede causar extrañeza. En realidad fue la culminación de un proceso acumulativo. Una línea continua-discontinua de responsabilidad social recorre largas extensiones de su vida [...]”. Como cónsul abandonó la postura neutral que su cargo le exigía y se lanzó a la lucha en apoyo al bando republicano español, fervor que trasladó también a su producción poética del momento con la edición de *España en el corazón* (1937), su libro político inaugural, una violenta e iracunda denuncia del ataque fascista a España (Cardona Peña, 1950).

De todas formas lo que se intenta observar aquí es el ideal latinoamericanista de Neruda, rei-

del comunismo chileno durante largos años a partir de la llamada “Ley Maldita” o Ley de Defensa de la Democracia. Ley 8.987, Boletín Oficial, 3/IX/1948.

vindicación continental que asomó varias veces en la obra nerudiana. El poeta participó del ideal latinoamericanista que poco a poco fue seduciendo a la izquierda chilena y del sentimiento antiimperialista que se trasuntaba en un fuerte rechazo a los Estados Unidos a partir de la segunda posguerra. Es por ello que la gestación de la obra sobre Murieta se produjo a partir de un contexto muy particular, signado por las luchas sociales en América Latina y enmarcadas dentro de un profundo antiimperialismo.

Pero también la coyuntura política doméstica influyó sobre Neruda. En 1958 y 1964 una alianza de partidos de izquierda, el Frente de Acción Popular (FRAP), llevó como candidato a presidente a Salvador Allende. Ambas elecciones eran observadas por la izquierda como una posibilidad concreta de acceso al gobierno. Especialmente el resultado en 1958 había sido prometedor ya que Allende había perdido la elección por un estrecho margen de votos.

Texto y contexto del latinoamericanismo de Neruda

La pieza teatral dispone claramente una pauta de lectura de la ideología y posicionamiento político del autor. Esto puede evidenciarse de manera muy palpable en una serie de marcas que el espectador desprevenido puede catalogar de anacronismos. En realidad lo son, pero no por descuido ni ignorancia del autor, sino que su incorporación cumple la función de establecer una línea de continuidad entre aquellos acontecimientos ocurridos a mediados del siglo XIX y la realidad que le toca vivir, 100 años después. Es en estas marcas donde podemos observar los elementos más fuertes de la posición antiimperialista de Neruda, ya que intrínsecamente está haciendo referencia a la Guerra de Viet-Nam (mencionada explícitamente en una de las canciones finales), y a los atropellos norteamericanos contra América Latina (la reciente ocupación de República Dominicana en abril de 1965, entre otros). La canción femenina “Ya viene el galgo terrible”, del Cuarto Cuadro, además de pertenecer a la trama de la obra, referenciaba fácilmente a las diferentes incursiones estadounidenses sobre el continente:

Ya viene el galgo terrible / a matar niños morenos: / ya viene la cabalgata /
la jauría se desata / exterminando chilenos / y con el rifle en la mano / dis-
paran al mexicano / y matan al panameño / en la mitad de su sueño (Neruda, 1967b: 52).⁶

6 Nótese que se nombran chilenos, mexicanos y panameños, éste último grupo aún no constituía un país, sino que por aquél entonces (mediados del siglo XIX) aún pertenecía a Colombia. Recién en 1903 se produjo la secesión de Panamá, motorizada por los intereses norteamericanos con el objetivo de lograr el control de la zona donde se construiría el canal interoceánico.

El expansionismo de los Estados Unidos es presentado por Neruda en palabras de uno de los “Galgos”, quien parafrasea a Sullivan: “Es nuestro absoluto destino extendernos hasta hacernos dueños de todo el continente que la Providencia nos ha entregado para el gran experimento de la libertad” (Neruda, 1967b: 51), en lo que representa una mención al Destino Manifiesto como política de estado. Los Vigilantes y “Galgos”, como indica el propio Neruda en la nota introductoria, son la anticipación del Ku Klux Klan, y son representados con elocuentes identificaciones para el espectador.

“The Hounds”, fue el nombre que tomaron las diferentes pandillas de carácter xenófobo que funcionaron durante la fiebre del oro en California. Generalmente formadas por veteranos de la guerra mexicana y por personajes fuera de la ley, se denominaban oficialmente como *San Francisco Society of Regulators* y basaron su accionar en hostigar, perseguir y atacar a la numerosa colectividad latinoamericana que había viajado a la costa Oeste norteamericana a partir de las promesas vinculadas al descubrimiento de oro. Mexicanos y chilenos eran los grupos más numerosos entre la comunidad hispanoamericana y resultaron ser el blanco preferencial de los ataques. Un importante testimonio de los disturbios y persecuciones fue plasmado por Vicente Pérez Rosales en un relato basado en sus apuntes de viajes titulado *Recuerdos del pasado* (1886), donde dedica algunos capítulos a sus viajes por California durante ese período. Fragmentos de ese texto fueron incluidos en las sucesivas ediciones de la pieza teatral de Neruda, quien parece haber consultado la obra de Pérez Rosales con asiduidad.

Otro elemento extrapolado es la alusión de peruanos, chilenos, argentinos y mexicanos como “latinoamericanos”. La noción de América Latina por aquél entonces no estaba acuñada y fue fruto del gesto imperialista francés que intentó contraponer con ese término, refiriendo a la latinidad compartida por América no anglosajona, la influencia norteamericana en el subcontinente (Funes, 2006: 240-ss.).

Hay en esta retórica antiimperialista nerudiana, además de los aspectos coyunturales y propios de la militancia, una línea que liga intelectualmente al poeta con aspectos centrales de la agenda intelectual de principios de siglo XX, donde desde el mundo de las ideas se establecían vínculos intelectuales y culturales con Europa, renegando del “hermano americano”. Más bien se trata de un sinuoso recorrido, que puede vincularse a ciertos momentos de José Martí, donde repulsión y admiración por el gigante del norte son posiciones que operan en forma de péndulo. “Frente a esa modernización prometeica, –comenta Funes (2000: 210)– Martí se deslumbra pero no se obnubila”. Martí ya había adelantado ciertos núcleos temáticos que cobraran fuerza con el modernismo y el arielismo: “Utilitarismo, materialismo y pragmatismo son valores que lo inquietan, frente a los cuales opuso un imperativo moral y estético [...]” (Funes, 2006: 209).

Esta influencia de Martí, especialmente a partir de *Nuestra América* (1891), texto esencial del latinoamericanismo, logró influir al movimiento modernista de cambio de siglo. Y es aquí donde quizás hallemos la influencia más directa sobre Neruda de ese latinoamericanismo novecentista, a partir de la figura de Rubén Darío, principal exponente del modernismo literario, quien en mayo de 1898 había publicado en el diario *El Tiempo* de Buenos Aires un artículo denominado “El triunfo de Calibán”.⁷

En este sentido es posible encontrar vínculos con el arielismo de Rodó, emergente claro de la situación internacional donde la guerra desatada entre Estados Unidos y España, que terminó con el dominio colonial español en América, fue “[...] la que propagó una nueva actitud hacia la potencia del norte. Cedió el vigoroso antihispanismo en las élites latinoamericanas y el denuesto de los Estados Unidos se expandió en los planos políticos y culturales” (Acha, 2012: 15). No obstante, esa crítica descarnada que desplegó José Enrique Rodó en las figuras simbólicas y antitéticas de Ariel y Calibán, lejos estaba de situar al escritor uruguayo dentro de un antinorteamericanismo que operaría como antecedente de la posición nerudiana.

De todas formas, producto de la crisis en el mundo occidental, pueden rastrearse ecos del arielismo en el idealismo y juvenilismo de la década del 20, momento de formación intelectual de Neruda. Esto es interesante porque los años 20 resultaron el momento donde, como sostiene Patricia Funes “[...] el antiimperialismo se constituyó como objeto teórico y político, a la luz de la expansión norteamericana en la región” (2006: 205). Inclusive, sin pretender hacer pensar a Rodó lo que nunca pensó, es posible observar su influjo en posicionamientos tan alejados del arielismo como son los de Haya de la Torre o hasta Mariátegui. Siguiendo los planteos de Omar Acha (2012: 16), se puede coincidir en que “Excediendo la moderación y componenda rodoniana, el arielismo perseveró en a cultura contestataria latinoamericana y alcanzó una nueva fórmula tras la Revolución Cubana y la forja de una idea de la juventud revolucionaria”.

Conclusión: El legado del Murieta nerudiano

Joaquín Murieta, en su rol de justiciero opuesto al poder imperialista norteamericano y con inclinaciones sociales, se transformó en una figura de gran potencia en el imaginario chileno. Su influencia puede rastrearse en diversos formatos aún hoy.

7 El poeta nicaragüense había evidenciado su particular posición antinorteamericana en “A Roosevelt”, un poema de 1904.

Como ya mencionamos, Sergio Ortega puso música a algunos fragmentos de la pieza de Neruda, transformándola en una especie de cantata escénica, utilizando motivos folclóricos para su elaboración. Algunas de esas canciones fueron recreadas por Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani y Cuncumén (todos ellos también militantes del Partido Comunista o cercanos a la izquierda chilena), dentro de un variado repertorio plagado de canciones con contenido político. Estos artistas vieron en la figura de Murieta un estandarte contra el imperialismo a fines de los años '60. Años más tarde, escapando de las dictaduras militares, el uruguayo Manuel Picón y su esposa argentina, Olga Manzano, grabaron un disco musicalizando los textos de Neruda. Algunas de sus canciones alcanzaron repercusión interpretadas luego por otros artistas relacionados a la izquierda latinoamericana, como por ejemplo Mercedes Sosa.

Pavel Grushko tradujo al ruso la obra de Neruda y la adaptó para el teatro en 1976 con el compositor Alexéi Rybnikov en una especie de ópera-rock. La obra obtuvo un resonado éxito y se mantuvo en cartel por casi veinte temporadas en el Teatro "Komsomol Leninista" de Moscú. Algunos años después, en 1988, Sergio Ortega transformó la pieza teatral de Neruda en una ópera que fue resistida por la crítica pero tuvo algún éxito entre el público. También Eduardo Carrasco, director del conjunto Quilapayún, musicalizó textos de Neruda sobre Murieta ("Premonición a la muerte de Joaquín Murieta" y "Monólogo de la cabeza de Murieta"), en un intento creativo orientado a gestar una obra de largo aliento. A pesar de que dichas musicalizaciones son excelentes, con el tiempo se perdió el interés sobre el bandido y desistió de continuar⁸.

El personaje de ficción de la popular serie de televisión *El Zorro* (emitida entre los años 1957-1961) de los estudios Disney fue parcialmente inspirado por las historias de Murrieta. En la película *La máscara de El Zorro*, dirigida por Martin Campbell, el protagonista no es el tradicional Diego de la Vega (que aparece como el viejo Zorro), sino un tal Alejandro Murrieta (Antonio Banderas) que luego de la muerte de su hermano, Joaquín, se convierte en el Zorro y, más tarde, da muerte al Capitán Love en venganza.

Un personaje llamado Joaquín Andieta, migrante desde el puerto de Valparaíso hacia la California del oro, aparece en la novela *Hija de la Fortuna* (1999) de la escritora chilena Isabel Allende. Pero en este caso, a diferencia del Joaquín nerudiano, el Murieta de Isabel Allende resulta un personaje sin ideología (Paz, 2005). *Americanos. Los pasos de Murieta* es una novela del escritor chileno-argentino Ariel Dorfman publicada en 2009, donde vuelve a aparecer el famoso bandido social.

Acercarse al texto de Neruda requiere de un ejercicio de lectura cruzada, que posibilite relacio-

8 Carrasco: comunicación personal

nar tanto a los discursos precedentes como a las relecturas, transformaciones y resignificaciones posteriores, para continuar otorgando sentido a la figura de Joaquín Murieta. El contenido de la obra sirve para vislumbrar aspectos de la poética nerudiana de ese período tardío de su producción, muy vinculado al ideal antiimperialista y que, en definitiva, trasciende al personaje de Murieta.

Como señalamos, el contexto operó de manera sustancial en la escritura de la obra, donde se advierte la pretensión de dirimir las disputas del presente con una reinterpretación de los hechos del pasado. Es por ello que la apelación al relato de la discriminación, de la cual son objeto los latinoamericanos durante la época de la fiebre del oro en California de mediados del siglo XIX, sirve al poeta para proyectar estos sucesos en una actualización especular con la realidad contemporánea, que incluye el conflicto de Viet-Nam, las protestas de la comunidad negra en Estados Unidos y el proyecto latinoamericanista de la izquierda continental.

Por otra parte *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* no solo representa una muestra del carácter antiimperialista de Neruda en tanto militante comunista, sino que debe enmarcarse en el complejo panorama de la izquierda latinoamericana, donde convivían posiciones ortodoxas (ligadas a la Unión Soviética), al foquismo de corte guevarista, o enraizadas en un nacionalismo de izquierda de diverso signo.

A pesar de que el núcleo de la acción dramática se centra en Joaquín Murieta, el objetivo de Neruda fue proyectar de manera complementaria la gesta colectiva latinoamericana en California. Si bien hay una centralidad manifiesta de chilenos en la obra, incluso con cierto aire chauvinista, se apela a una hermandad entre emigrados latinoamericanos, en clara oposición al elemento norteamericano presente en la obra. Finalmente, la apuesta estética de Neruda en esta obra, de tono expresionista, permitió al poeta reinterpretar el mito de Murieta en clave antiimperialista, con el objetivo de despertar conciencias y establecer así un programa de acción para el auditorio.

Bibliografía

- Acha, O. (2012). "José Enrique Rodó y las generaciones intelectuales en América", en Rodó, José Enrique (2012) [1900] *Ariel*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Balderston, D. (2003). "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta de Pablo Neruda: historiografía y mito", *Anclajes*. 7(7) diciembre, 25-35.
- Bosch, A. (2010). *Historia de los Estados Unidos. 1776-1945*. Barcelona: Crítica.
- Brands, H. W. (2002). *The Age of Gold: the California Gold Rush and the New American Dream*. New York: Doubleday.
- Cardona Peña, A. (1950). "Pablo Neruda; Breve historia de sus libros", *Cuadernos Americanos*. 9(6) Noviembre-diciembre. México: Universidad Autónoma de México.
- Diario *El Mercurio*, Santiago: 17 de febrero de 2001.
- Droguett, I. (1968). "Apuntes sobre Fulgor y muerte de Joaquín Murieta de Pablo Neruda". *Latin American Teather Review*, 2(1) invierno, Kansas, pp. 39-48.
- Funes, P. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Hobsbawm, E. (1983) [1958]. *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel.
- Loyola, H. (ed.) (2000). "Prologo", en *Obras completas de Pablo Neruda*. Tomo 3: de *Arte de pájaros a El mar y las campanas*, 1966-1973. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Circulo de Lectores, pp. 9-51.
- Monaghan, J. (1973). *Chile, Peru, and the California Gold Rush of 1849*. Berkeley: University of California Press.
- Neruda, P. (1937). *España en el corazón*. Santiago: Ercilla.
- (1967a). *La barcarola*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- (1967b). *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Bandido chileno injusticiado en California el 23*

de julio de 1853. Santiago: Zig-Zag.

----- (1978). *Para nacer he nacido*. Barcelona: Seix Barral.

Obregón, O. (2009). "Pablo Neruda, 'aprendiz de teatrero': el mito de Murieta", *Escritural. Écritures d'Amérique latine* (1), Recuperado de: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/OBREGON/Obregon.html> (consulta 21/07/2014).

Pancari, D. y Canales, R. (1999). *Los necios: conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago: LOM.

Paz, Y. (2005). "Pablo Neruda e Isabel Allende: las dos sagas de Joaquín Murieta", *Atenea*, 492(2), 31-44.

Pereira Poza, S. (2005). "Dramaturgia y traducción escénica de Fulgor y muerte de Joaquín Murieta de Pablo Neruda", en Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2005) *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.

Pérez Rosales, V. (1886). *Recuerdos del pasado*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

Rojas, M. (1990). *Joaquín Murrieta. El Patrio: el "far west" del México cercenado*. México: Instituto de Cultura de Baja California.

----- (2008). "Historia, mito y leyenda; la zaga dramática de Joaquín Mur(r)ieta", en Pellettieri, Osvaldo *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna, pp. 103-111.

Teitelboim, V. (1996) [1984]. *Neruda*. Santiago: Sudamericana.